

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

39 | 2003

Pyrotechnies. Une histoire du cinéma incendiaire

Burlesque et pyrotechnie

Laurent Le Forestier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3122>

DOI : 10.4000/1895.3122

ISBN : 978-2-8218-1024-2

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2003

Pagination : 75-87

ISBN : 2-913758-31-2

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Laurent Le Forestier, « Burlesque et pyrotechnie », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 39 | 2003, mis en ligne le 30 juillet 2008, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3122> ; DOI : 10.4000/1895.3122

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Burlesque et pyrotechnie

Laurent Le Forestier

- 1 Dans un court article écrit en 1924, Buster Keaton s'est essayé à une fantaisiste « histoire des films comiques »¹, qui aurait débuté par « l'âge de l'explosion », avant de se poursuivre avec « l'âge du fromage blanc », « l'âge du policeman », « l'âge de l'automobile », « l'âge du costume de bain » et, enfin, « l'âge actuel ». Cette histoire commence avant la Première Guerre mondiale : évoquant « l'âge du fromage blanc », Keaton note avec ironie que le lancer de tartes à la crème a formé « d'excellents lanceurs de grenade dont les talents firent merveille pendant la dernière guerre ». S'il ne pouvait savoir en 1924 que « l'âge du fromage blanc » connaîtrait tout à la fois une sorte d'acmé et de terme glorieux en 1927 avec *Battle of the Century*, interprété par Laurel et Hardy, il n'ignorait évidemment pas que l'un des ses courts-métrages, *The Balloonatic*, tourné fin 1922 et sorti début 1923, présentait d'importants effets pyrotechniques, perpétuant ainsi, à sa manière, « l'âge de l'explosion ».
- 2 Les six âges définis par Keaton marquent moins les étapes d'une progression qu'une tentative de gradation qualitative des effets comiques. D'évidence, Keaton ne s'intéresse guère aux cinq premiers âges, tels qu'ils furent largement pratiqués, parce qu'ils représentent une certaine forme de facilité comique. L'âge de l'explosion constitue, selon lui, une période primitive au double sens du terme : d'abord parce qu'il concerne « les premiers films comiques », ensuite parce qu'il repose sur un burlesque rudimentaire et restrictif dans lequel « on ne voyait que maisons dynamitées, bombes et cordeaux bickford »². « L'âge actuel » s'opposerait aux précédents, en ce qu'il marquerait une prise de conscience importante : « Ce n'est pas tâche aisée que de rendre la vie plus drôle qu'elle ne l'est ». Pour Keaton, la dimension intrinsèquement tragique du comique moderne lui interdit de recourir à la futilité des effets pyrotechniques et des lancers de tarte à la crème. Est-ce à dire que toute utilisation de la pyrotechnie dans un film burlesque est vouée à l'inanité et à l'insignifiance ?
Effets pyrotechniques et linéarité comique
- 3 *Léontine garde la maison* appartient pleinement à l'âge de l'explosion, au sens que Keaton a donné à cette expression. Produit par Pathé avant la Grande Guerre (en 1912), il repose sur des procédés comiques très simples. L'argument est lapidaire : une

adolescente³, restée seule au foyer, doit veiller sur le bébé, garder le chien et s'acquitter de quelques tâches domestiques (le ménage, la vaisselle, etc.). Dans la cuisine, elle déclenche un incendie en approchant malencontreusement un torchon du poêle. Le feu se propage pendant qu'elle nettoie la vaisselle et qu'elle provoque maladroitement un début d'inondation. Plus que par sa forme, assimilable à une sorte d'oxymore (le feu et l'eau ne se neutralisent pas mais se multiplient : l'incendie se propage en même temps que l'inondation censée l'éteindre), l'effet comique frappe par le caractère paradoxal de son déploiement. Les plans de cette séquence (qui se poursuit dans la chambre de l'adolescente) se définissent par une très forte autarcie : ils n'entretiennent aucune relation de continuité ou de contiguïté spatiale et/ou temporelle les uns avec les autres. Les effets comiques s'enchaînent selon un principe d'accumulation, sans créer une véritable dynamique narrative.

- 4 Pourtant, une forme de linéarisation naît de cette séquence. Inondation et incendie sont des phénomènes structurés de manière semblable, reposant sur une durée identique et se développant selon un parallélisme strict. Lorsque la mère rentre à la maison débute la deuxième partie du récit, symétrique à la première : la mère découvre les bêtises de sa fille et les mêmes pièces réapparaissent donc dans le même ordre. De la première à la seconde partie, rien ne change hormis l'ampleur de l'incendie et le niveau de l'inondation, ainsi que les cadrages choisis pour les représenter. Cette gradation, sur laquelle repose l'effet comique principal du film, induit une relation de consolidation réciproque entre les plans et les deux volets du récit : les plans de la deuxième partie sur ces deux sinistres ne sont plus totalement autarciques puisqu'ils fonctionnent grâce à l'antériorité des plans de l'incendie et de l'inondation figurant dans la première partie. Dans cette évolution, l'incendie acquiert même une dimension (à la fois dramatique et structurelle) plus importante que l'inondation. Car si les meubles de la cuisine ne sont guère plus consumés lors du retour de la mère, l'incendie a progressé en investissant une autre pièce. Alors que l'inondation ne construit la linéarisation du récit que dans l'ordre temporel instauré entre deux plans non consécutifs, le feu développe une forme de consécutivité spatiale dans la succession entre les plans (il permet de « raccorder » les diverses pièces de la maison). Les procédés pyrotechniques auraient pu ne constituer, dans ce film, qu'un effet comique parmi d'autres alors qu'ils confèrent, au final, une véritable structure au récit tout en accentuant sa portée burlesque. Si l'âge de l'explosion compte une multitude de films aux effets faciles, il a pu aussi parfois marquer une étape importante dans le processus d'institutionnalisation du mode de représentation⁴.

Effets pyrotechniques et mise en scène du personnage comique

- 5 Parmi les acteurs et les cinéastes du burlesque, Chaplin a peu utilisé d'effets pyrotechniques. Sans doute a-t-il construit un univers si fortement imprégné de valeurs humanistes qu'il laissait peu de place au comique d'explosions et d'incendies, à un comique reposant sur des procédés techniques plus que sur des figures. Chez Chaplin, plus que chez tout autre, le gag vient du personnage et non d'un effet extérieur. Francis Bordat définit ainsi l'esthétique comique de Chaplin :

Tout un pan du travail de Chaplin cinéaste consiste à contenir (dans les deux sens du mot, c'est-à-dire à la fois « garder dans le champ » et « discipliner ») la dépense centrifuge du personnage. Toute la dynamique de l'œuvre me semble d'ailleurs relever de cette contradiction dialectique, toujours recommencée, entre ce que j'ai nommé la « dépense charlotienne » et l'« économie chaplinienne ».⁵

- 6 La séquence finale de l'incendie, dans *Chariot pompier* (*The Fireman*, 1916), s'inscrit parfaitement dans ce dispositif. Chariot, pompier paresseux et maladroit, et le capitaine de la brigade (Eric Campbell) sont amoureux de la même jeune femme. Le père de celle-ci passe un accord secret avec le capitaine : en échange de la main de sa fille, il lui demande de ne pas intervenir, quoi qu'il arrive, lorsque sa maison brûlera. Ainsi, il pourra toucher la prime d'assurance. Mais, le moment venu, le père constate que sa fille est prisonnière de l'incendie qu'il a lui-même déclenché. Il part alors en quête des pompiers, qui se trouvent sur un autre sinistre.
- 7 La présence consécutive de deux incendies dans le récit invite à en comparer les occurrences respectives. Le premier est dénué d'enjeux dramatiques : le bâtiment en proie aux flammes est un édifice anonyme et le feu ne menace que des biens, non des personnes. À l'instar de ce qui se produit dans la première partie du récit, Chariot est représenté dans cette scène comme une figure secondaire, à l'écart des autres pompiers (il est le seul à ne jamais figurer dans le champ avec le feu) et dépense beaucoup d'énergie dans des actions vouées à l'échec, pour la plupart liées à des aspersions de liquides (dans la première partie du film, il renverse la soupière sur la tête du capitaine ; dans le premier incendie, au commencement de la seconde partie, il arrose non pas le feu mais ses collègues avec sa lance).
- 3 : Le tournage de l'avant-dernière scène de *The Fireman* de Charlie Chaplin (en haut à droite).
- 8 Le second incendie fait évoluer la situation qui ne joue plus sur la mise à l'écart du personnage mais sur son exposition directe au sinistre. Le film paraît alors basculer vers un récit pyrotechnique traditionnel. Jusqu'alors, l'économie chaplinienne semblait l'emporter sur la dépense charlotienne : les cadrages, essentiellement fixes (hormis quelques légers mouvements d'accompagnement et surtout de recadrage, dans les scènes d'extérieur) et souvent autarciques, parvenaient sans peine à délimiter les actions et les déplacements de Chariot, même lorsqu'il était victime de dispositifs centrifuges (le capitaine tentant, sans succès, de l'expulser du champ pour récupérer la lance). Avec ce second incendie, la dépense charlotienne s'accroît, au point que le découpage donne volontairement l'impression de ne plus parvenir à contenir les mouvements du personnage : lorsque Chariot arpente le champ dans la profondeur, semblant prendre son élan pour partir à l'assaut de la façade embrasée, il finit par sortir brusquement du cadre. Comme si sa volonté d'engagement physique dans la lutte contre le feu ne pouvait plus être contenue dans (et par) les cadrages de Chaplin. À cet instant précis, la dépense charlotienne prend le pas sur l'économie chaplinienne, le personnage l'emporte sur le système de mise en scène : preuve que Chaplin n'entend pas construire un simple récit pyrotechnique mais plutôt utiliser l'incendie pour opérer un retour vers l'humain, son sujet de prédilection. Ce basculement induit un rééquilibrage entre ces deux axes (« charlotien » et « chaplinien »), qui se traduit par l'ascension de la façade filmée en un long panoramique : le découpage se met au service de l'activité centrifuge de Chariot.
- 9 Si le procédé pyrotechnique s'inscrit si parfaitement dans l'univers comique de Chaplin, c'est aussi parce qu'en toute dernière extrémité, la situation s'efface au profit du personnage. Une nouvelle fois, l'humain l'emporte sur l'effet. Durant presque toute la fin du film, Chariot réagit face au feu, que ce soit par une initiative qui échoue (sa maladresse avec la lance à incendie) ou par un élan qui réussit (le sauvetage de la jeune femme). L'événement domine le personnage. Le dernier plan retourne la proposition :

cette fois. Chariot agit grâce au feu. Il feint d'être asphyxié par la fumée et de s'évanouir, afin d'éloigner les pompiers et leur capitaine, qui espère toujours obtenir la main de la jeune femme. Ce subterfuge lui permet de rester seul avec elle et de l'entraîner définitivement hors champ. En permettant à la jeune femme d'échapper aux flammes, Chariot/Chaplin la soustrait, en même temps que le film, au scénario pyrotechnique et la réintègre dans le contexte humaniste qui lui est cher. Par cette ultime pirouette, Chaplin remet l'effet au service du personnage et clôt logiquement son récit comique non sur la chute d'une situation mais sur la réussite du plan initial de Chariot (séduire la jeune femme) : *in fine*, et à la différence de ce qui se produit dans de nombreux burlesques, le procédé (pyrotechnique) s'avère être un moyen et non une fin.

Effets pyrotechniques et récit comique explosif

- 10 Jean-Marc Defays remarque que le texte comique peut être soit implosif, soit explosif. Selon lui, le récit explosif se construirait sur le modèle suivant :

Au fur et à mesure de leur déroulement s'établissent des réseaux de signification (des « isoto-pies ») qui, au lieu d'entrer en composition pour former un ensemble cohérent, entrent en conflit à la fin du texte, à la chute, au moment où le récit (ou l'argumentation) « déraile », c'est-à-dire où il passe, à la faveur d'un élément commun, de la signification plus ou moins évidente à une autre plus ou moins inattendue.⁶

- 11 Cette structure s'applique à un certain nombre de courts-métrages burlesques comme, par exemple, *Enfers d'Afrique* (1923), une production Hal Roach avec Stan Laurel et James Finlayson, dirigée par Ralph Ceder. Le film s'ouvre sur un plan de Stan Laurel, perdu dans la brousse, lors du tournage d'un film animalier. Assis au milieu des singes, il déplie une carte du continent africain. Un intertitre indique que son épouse a abandonné l'expédition à Hollywood. Le plan suivant représente celle-ci allongée dans un hamac tendu dans un luxueux jardin occidental. À cet instant, Laurel fait irruption dans le jardin, désamorçant la fiction africaine. Cette ouverture annonce la structure explosive adoptée pour l'ensemble du récit : le premier plan (le deuxième du film) construit une signification (Laurel en Afrique) pulvérisée par celle du plan suivant (sa femme est à Hollywood), elle-même pulvérisée à son tour par l'entrée de Laurel dans le champ.
- 12 La suite immédiate du film paraît contredire cette ouverture. Les effets comiques qui s'enchaînent reposent sur des causalités simples, soit vraisemblables (Laurel s'asseyant sur un porc-épic) soit reposant sur des conventions burlesques (Laurel tire par mégarde sur James Finlayson qui, touché, sursaute mais ne saigne pas). Magnifique coïncidence : il faut attendre un effet pyrotechnique pour que le court-métrage revienne à un récit explosif. Laurel se retrouve face à un éléphant mais il regarde dans des jumelles qui l'empêchent de le discerner. L'animal est tellement grand qu'il en devient invisible pour Laurel. Décidé à mettre l'éléphant à son tableau de chasse, il lui tire dessus, sans résultat. Si l'animal est invisible, il est aussi intouchable : sa masse l'empêche de ressentir l'impact d'une si petite balle. Un « autochtone » conseille alors à Laurel de tirer entre les yeux, mais l'éléphant se retourne. Laurel lui passe une corde au cou, et l'attache à son automobile. Il tente de la faire démarrer mais seul le bloc moteur s'en va. La carrosserie reste sur place, arrimée à l'éléphant immobile. À l'issue de cette longue séquence le récit explose littéralement : Laurel propose un pistolet à l'éléphant, comme s'il s'agissait d'une friandise, en prenant soin de conserver un fil relié à la détente. L'animal avale l'arme et Laurel tire sur le fil : une fumée intense opacifie le

champ. Lorsqu'elle se disperse, l'éléphant a disparu. Une ombre mouvante laisse à penser qu'il a été projeté au-dessus de Laurel : l'animal massif est devenu aussi léger qu'une plume. L'éléphant retombe alors à terre sans que son corps ait été disloqué : il a été soufflé mais non déchiqueté. L'explosif fait transiter le corps de l'éléphant d'un état solide à un état gazeux et le transforme ainsi en figure pyrotechnique. À partir de ce point, le film enchaîne les situations absurdes : Laurel part à la chasse au lion non à l'arc mais... à la contrebasse ! Ainsi, le procédé pyrotechnique produit en quelque sorte un double effet : le premier est littéral (l'éléphant est soufflé), tandis que le second est figuré (le récit explose).

- 13 L'explosion du récit peut aussi déboucher sur un assemblage totalement discontinu et hétérogène de séquences. *Bull and Sand* (Mack Sennett, 1924) en est un exemple. Le film débute par une scène tauromachique (des toreros confrontés à un taureau déchaîné), suivie d'une séquence sans rapport apparent avec la première : une fusée décolle dans une grande explosion, qui symbolise en un sens la structure éclatée du récit. Celui-ci bascule provisoirement dans une autre direction (le voyage raté d'un inventeur farfelu vers Mars). Et c'est finalement une nouvelle explosion qui recolle les morceaux éparés de l'histoire et assemble les deux séries d'événements : l'inventeur retombe sur terre dans une déflagration qui le propulse directement en prison, accompagné du personnage principal, torero par amour (Sid Smith). Les deux hommes sont ensuite livrés dans l'arène au taureau déchaîné, et le récit, se refermant en boucle, retrouve une certaine unité. La description rapide de ce film laisse entrevoir les raisons de la réticence de Keaton envers l'« âge de l'explosion » : la pyrotechnie est utilisée, dans *Bull and Sand*, uniquement pour résoudre des difficultés scénaristiques ou, à tout le moins, pour obtenir un effet comique facile en faisant interagir deux séries autonomes⁷.

Effets pyrotechniques et récit comique implosif

- 14 Le récit implosif se différencie du récit explosif de la manière suivante :

Le déroulement « normal » du discours vers sa fin (terme et objectif) [...] est au contraire, dans d'autres textes ou scénarios comiques, contrarié, et même supplanté par une série de manœuvres d'ajournement, de détournement, de diversion [...]. Le lecteur a alors l'impression, comme l'énonciateur et les personnages, de ne plus savoir où cela le mènera, comment l'histoire se terminera [...]. [...] le texte, qui se déploie plus qu'il ne se déroule, finit par se déstructurer au point d'imploser, pour se reconstituer peu après, et de nouveau s'autodétruire.⁸

- 15 Ce type de récit est souvent utilisé dans le cinéma comique. Toute l'histoire du *Gros Bonnet* (*The Big Shot*, Les Goodwins, 1927) repose sur ce principe de détournement et de retardement. Le personnage de Snub Pollard, photographe de presse, doit interviewer, avec un comparse, un milliardaire écossais. Ils obtiennent un rendez-vous, mais deux incidents les empêchent de parvenir à leurs fins : le stylo du complice de Snub éclate au visage de l'Écossais, le maculant d'encre ; puis au moment où Snub va prendre son cliché, un jet d'eau jaillit d'une bouche d'incendie et arrose le milliardaire, provoquant sa fureur. L'entretien pour le journal est remis *sine die*. Durant toute la suite du récit, les deux héros vont tenter de reconstruire ce qui a été détruit, c'est-à-dire de revenir à la situation initiale. Les premières implosions du récit peuvent, en un sens, être assimilées à des effets pyrotechniques : le stylo, que le comparse de Snub tente de dévisser en le portant à sa bouche n'est pas sans évoquer les cigares explosifs et le jet d'eau sorti de la borne d'incendie imite une figure pyrotechnique par inversion des propriétés élémentaires (l'eau et le feu) caractéristiques des pyrrhiques.

- 16 De plus, le film fourmille de figures d'implosion, parfois inutiles au récit : Snub ramasse dans la rue la valise d'une jeune femme, range consciencieusement son contenu et la lui rend, sans s'apercevoir que le fond a cédé. Plus tard, c'est la base d'une caisse qui s'effondre lorsque les deux reporters s'y glissent pour monter clandestinement à bord d'un navire. Sur ce modèle, chaque action est généralement inhibée, faisant régresser les personnages à un stade antérieur du récit. Le cadre (du récit, de l'image) implose régulièrement, à l'instar du navire qui ne peut plus contenir Snub : au moment où il recule pour photographier son sujet, il tombe à la renverse dans la mer et sa chute fait s'élever une gerbe de gouttelettes, comme une projection d'étincelles. De nouveau, Snub doit monter à bord et repartir à l'assaut du milliardaire. Une fois encore, le récit s'est momentanément autodétruit.
- 17 L'ultime pirouette de ce récit implosif est évidemment une explosion (c'est-à-dire une implosion d'implosion). L'effet pyrotechnique n'est plus métaphorique : il se réalise concrètement dans une véritable déflagration. Au moment où le récit va trouver son terme logique dans la réalisation du cliché photographique espéré, un surdosage de magnésium provoque l'explosion du flash. La destruction finale du récit coïncide avec celle de l'appareil photographique, qui n'enregistrera jamais l'image de l'Écossais. Cette fois, l'implosion du récit ne se matérialise plus dans la rupture du bord inférieur d'un réceptacle (la valise, la caisse) mais par l'explosion du bord supérieur du cadre : Snub, expulsé du champ par la déflagration, se retrouve accroché en haut d'un mât, au point qu'un panoramique ascendant est nécessaire pour le réintégrer dans l'image. On voit ainsi comment, dans ce film, l'effet pyrotechnique final, longuement préparé par les figures présentes dans le récit, constitue la forme ultime de destruction de ce récit implosif.

Effets pyrotechniques et « consommation » du récit

- 18 Dans certains cas extrêmes, les effets pyrotechniques finissent par se confondre avec la structure même du récit. Ce phénomène se produit dans *Le Bungalow galopant* (*Galloping Bungalows*), une production Mack Sennett de 1924 avec Billy Bevan. Une riche héritière et sa mère sont kidnappées dans un bungalow monté sur roues. S'ensuit une longue poursuite durant laquelle un incendie se déclare dans le bungalow. Le protagoniste (Billy Bevan) doit alors rattraper le Mobile Home pour délivrer les deux femmes et les sauver de l'incendie. Tout se passe comme si l'évolution dramatique se réduisait alors à un effet de combustion pure (l'incendie du bungalow, qui se propage à la charrette d'un marchand, aux égouts...) : le récit fonctionne un peu comme la mèche d'un explosif puisqu'il se consume rapidement jusqu'à l'explosion finale, que le spectateur attend sans savoir à quel moment elle se produira. Tant et si bien qu'il devient vite évident que la fin de la poursuite marquera également le terme du récit. En ce sens, il faudrait que le bungalow ne s'arrête jamais afin que le flux narratif ne se brise pas. Cette course (comme d'autres dans le cinéma burlesque) constitue la parfaite illustration de la remarque de Kant selon laquelle « Le rire est un affect qui résulte du soudain anéantissement de la tension d'une attente »⁹.
- 19 En multipliant les situations d'anéantissement, le récit donne l'illusion de continuer à progresser, alors qu'il se désagrège dans une sorte de sur-place mouvementé, tout comme « le feu consume ce qui le nourrit et se consume lui-même avec son aliment »¹⁰ : à force de vouloir durer, le récit se répète et s'étiole, et seul le feu marque une progression entre les passages successifs devant des décors identiques de rue. C'est d'ailleurs là le véritable rôle de l'incendie : l'intensité croissante des flammes est

l'indice que la poursuite ne s'installe pas dans une mécanique répétitive. Cette fonction s'affirme particulièrement dans les gros plans du visage de la jeune femme criant par la fenêtre du bungalow au milieu des flammes. Le cadre de la fenêtre apparaît alors comme un écran en feu : à ce moment particulier, l'incendie du bungalow métaphorise la « consommation »¹¹ du récit.

- 20 Dans ce film, les procédés pyrotechniques ne sont presque jamais sources de comique. Les effets burlesques naissent plutôt du ballet mécanique des voitures lancées dans le mouvement de la poursuite. En ce sens, Keaton a raison de dénoncer l'aspect « primitif » de l'explosion dans le burlesque. D'ailleurs, ce court-métrage s'achève non sur la combustion totale du bungalow mais sur sa destruction après qu'il est rentré en collision avec un train. La fumée noire de la locomotive remplace alors la fumée blanche de l'incendie. L'embrasement du décor n'aura donc servi, dans *Le Bungalow galopant*, qu'à allumer la mèche d'un récit qui, finalement, fait long feu.

Effets pyrotechniques intégrés à l'univers burlesque

- 21 *Malec aéronaute* (*The Balloonatic*, 1923), avant-dernier court-métrage de Keaton, s'ouvre sur un gros plan de Malec éclairé par la flamme d'une allumette. La première séquence énonce les thèmes et les figures développés dans le film. Malec se trouve dans une attraction foraine, un enfer allégorique baptisé « Le Palais de l'épouvante ». Son allumette s'éteint et le plonge dans l'obscurité. Il cherche une issue, ouvre des portes, et les referme aussitôt. La première laisse apparaître un squelette, la deuxième libère un nuage de fumée dans lequel se dissimule un mystérieux personnage et de la dernière surgit une gigantesque tête de dragon crachant de la fumée. Paniqué, Malec ne peut s'échapper. Une trappe s'ouvre alors sous ses pieds et il se retrouve expulsé par un toboggan, comme par une force de propulsion : Malec, devenu une sorte de projectile dans le canon d'un fusil, est renvoyé simultanément de l'histoire et du champ¹².
- 22 La deuxième partie de la séquence d'ouverture joue non plus sur le feu, mais sur l'eau. Dans le parc d'attraction, Malec tente d'attirer l'attention d'une jeune femme en déposant son veston dans une flaqué pour lui éviter de se mouiller les pieds en traversant. Une voiture s'arrête dessus. La jeune femme y monte et disparaît. Malec jette alors son dévolu sur une autre demoiselle qu'il aperçoit montant dans un canoë sur une rivière artificielle. Il la rejoint et l'embarcation, suivant le petit cours d'eau, pénètre dans un tunnel. Lorsque le canoë ressort à l'air libre, l'œil de Keaton présente un coquard et sa tenue déchirée suggère que le contact a été « explosif ». La scène de l'eau comme la scène du feu s'achève sur un échec : Malec est renvoyé à sa solitude et le court-métrage se poursuit, scandé par un principe d'exclusion ou d'éjection.
- 23 Après le feu et l'eau, l'air : Malec se retrouve par hasard sur (et non pas dans) une montgolfière équipée d'une nacelle sans fond, volant à haute altitude. Malec parvient pourtant à organiser à bord du ballon une vie presque normale : un bac rempli d'eau prolonge la nacelle, lui permettant de laver du linge, et il se sert d'une carabine pour chasser et se nourrir. Mais c'est un bonheur illusoire : voulant abattre un oiseau perché sur le ballon, Keaton en crève la toile. Le ballon éclate, dans un nuage de fumigènes. Cet événement pyrotechnique provoque une nouvelle éviction du champ : le ballon descend vertigineusement, laissant l'image vide durant quelques secondes.
- 24 À terre, les ennuis continuent. Malec atterrit près de la fille au canoë en train de pêcher tranquillement. Malec, lui, est toujours mal à l'aise avec l'élément liquide. Pour attraper des poissons, il doit assécher un bras de la rivière. L'eau et le feu constituent, pour le personnage de Keaton, les symboles de son incompétence et de son

inadaptation aux situations qu'il rencontre. D'ailleurs, eau et pyrotechnie finissent par se conjuguer : le barrage érigé sur la rivière pour pêcher explose littéralement et Malec est emporté par le flux. Ses rapports difficiles avec ces deux éléments cristallisent aussi les bases de son antagonisme avec la jeune femme qui, elle, parvient aisément à les maîtriser. Peu après la pêche, elle cuit son poisson au-dessus d'un feu. Cet acte simple devient une gageure pour Malec. Il allume un feu dans son canoë et glisse son poisson entre deux raquettes de tennis censées servir de grils. Bien évidemment, les flammes embrasent les raquettes et ouvrent une voie d'eau dans l'embarcation. Là encore, l'histoire, anéantie par l'eau et le feu, ne parvient pas à se construire : les velléités du personnage sont réduites à néant.

- 25 La suite du film ne fait que décliner le même scénario. La jeune fille du canoë tombe nez à nez avec un buffle. De l'autre côté de la rivière, Malec saisit un fusil et se précipite à son secours. Il plonge en avant, nageant de toute la vitesse dont il est capable, sans se rendre compte qu'il est échoué sur un banc de sable. Enfin parvenu sur l'autre rive, il met en joue l'animal. Mais du fusil sort un jet d'eau qui asperge sa partenaire. Deuxième tentative : le fusil libère un projectile, qui explose dans un nuage de fumée à quelques centimètres de Malec. Un dernier tir ne donne pas plus de résultats : le projectile s'élève à la perpendiculaire, manquant l'atteindre en retombant. Cependant, à la fin du film, la logique du récit s'inverse et Malec parvient à dominer les éléments. Il réussit en effet à faire un usage productif de son arme à feu : l'ours qui menaçait la jeune femme est abattu. Mais le coup est parti par hasard, en tentant d'assommer un autre ours. Grâce à ce fait d'arme, la jeune femme accepte de partir avec Malec dans son canoë. Voguant sur la rivière auprès de l'être aimé, Malec paraît avoir domestiqué l'élément liquide. De fait, à l'instant où des chutes d'eau menacent d'emporter l'embarcation et de réduire une nouvelle fois la construction narrative et affective à néant, le canoë transformé en dirigeable continue de flotter, suspendu dans les airs.
- 26 Du point de vue des effets pyrotechniques, tout l'intérêt du film réside dans la capacité de Keaton à intégrer à son récit ce qui, dans d'autres films burlesques, n'est qu'une commodité. Chez Keaton, la pyrotechnie vaut moins pour sa dimension spectaculaire que pour son importance dramatique. *The Balloonatic* constitue, de ce point de vue, une véritable réflexion sur la signification et la fonction des effets de feu dans le burlesque. Ce que Keaton dénonce dans « l'âge de l'explosion » c'est probablement moins son caractère primitif et chaotique que son aversion pour un cinéma burlesque qui refuserait de s'interroger sur l'articulation entre les effets et la narration, pour s'en tenir à un pur comique de destruction restant en deçà de toute élaboration formelle. Les films de Keaton se sont souvent éloignés de ce type de burlesque qui le vit pourtant débiter (voir la séquence de bataille dans l'épicerie de *The Butcher Boy*, son premier court métrage comme comédien en 1917). Ses rares retours au comique de destruction peuvent être interprétés comme une tentative de renouvellement (voire de destruction, justement) du genre : si les maisons de *Steamboat Bill Jr* (1927) explosent, ce n'est plus grâce à des procédés pyrotechniques mais à cause de la tempête. Ce faisant, Keaton a probablement inauguré, dans les films comiques, l'usage de formes pyrotechniques sans pyrotechnie. Le jet d'eau de Jerry Lewis, qui détruit partiellement un quartier résidentiel (dans *Rock-a-bye Baby I Trois bébés sur les bras* de Frank Tashlin en 1958), la mousse envahissante de la piscine, à la fin de *The Party* (Blake Edwards, 1968) montrent que cette conception formelle de la destruction a trouvé un écho original dans le cinéma burlesque moderne.

NOTES

1. Il s'agit là du titre français donné par *Cinémagazine* (n° 8, 20 février 1925, p. 365-366) à cet article. Cette version (à laquelle nous nous référons ici) est une traduction très libre d'un texte écrit par Keaton l'année précédente et intitulé « What are the six ages of comedy » (voir Jean-Pierre Coursodon, *Buster Keaton*, Paris, Éditions Atlas / Lherminier, 1986, p. 332. Coursodon indique d'ailleurs une mauvaise référence pour l'article français, évoquant *Cinémagazine* n° 5). Précisons que ce texte a connu une autre traduction (par Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat) pour une nouvelle édition dans les *Cahiers du cinéma*, n° 296, janvier 1979.
2. Toutes les citations entre guillemets sont tirées de l'article de Keaton reproduit *infra* p. 52.
3. Il est difficile de donner un âge au personnage, habillé comme une fillette mais interprété par une adulte.
4. Nous nous référons, bien sûr, à la notion de Mode de représentation institutionnel telle que Noël Burch l'a définie dans *La lucarne de l'infini*, Paris, Nathan, 1991.
5. Francis Bordat, « Réflexion sur le gag », in Francis Ramirez, Christian Rolot (dir), *Le Genre comique*, Montpellier, Centre d'Étude du XX^e siècle et Université Paul-Valéry (Montpellier III), 1997, p. 72.
6. Jean-Marc Defays, *Le Comique*, Paris, Édition du Seuil, 1996, p. 40.
7. La notion d'interférence de séries dans le comique renvoie évidemment à Henri Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1900.
8. Jean-Marc Defays, *op. cit.*, p. 40-41.
9. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1985, p. 292.
10. *Les Carnets de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1942 (9^e édition), p. 134.
11. Nous empruntons ce néologisme à Georges Bataille pour qui « le rire [...] constitue l'expérience extrême de la « consommation » ». Cette citation est tirée de sa conférence du 9 février 1953, « Non-savoir, rire et larmes », publiée dans *Œuvres complètes*, vol. VIII, Paris, NRF, 1973-1987, p. 220.
12. Sur le thème de l'éjection chez Keaton, voir notamment Jean-Pierre Coursodon, *op. cit.*, p. 275-277.